Du 'Songe de Poliphile' à la Grande Grotte de Boboli : la dualité dramatique du paysage

Hervé Brunon

Article paru dans

Polia, Revue de l'art des jardins, n° 2, automne 2004, p. 7-26.

Du *Songe de Poliphile* à la Grande Grotte de Boboli : la dualité dramatique du paysage

Hervé BRUNON,
chargé de recherche au CNRS (Centre André Chastel, Paris)

Pour Philippe Morel

Dans toute la civilisation occidentale, le jardin s'associe spontanément à l'image édénique du lieu agréable (*locus amœnus*), paysage idéal inspirant l'allégresse. Pourtant, son double négatif, le *topos* antagoniste du lieu effroyable (*locus horridus*) si cher à la littérature épique depuis l'évocation des Enfers au sixième livre de *L'Énéide* et la forêt sombre du roman médiéval [1], hante aussi l'art d'Hortésie. Pierre Grimal l'a montré pour l'Antiquité romaine en s'intéressant à la question du « bois sacré » et à l'*horror* comme sentiment du divin [2]. Nourrie de références classiques, la culture de la Renaissance, notamment à partir de l'*Arcadie* de Sannazar (1504), s'est à son tour imprégnée de cette vision poétique du monde sauvage [3]. La manière dont cette dernière fut mise en jeu dans certains jardins italiens du XVIe siècle,

Cet article présente certains résultats d'une recherche plus vaste dont on trouvera les autres développements dans un essai intitulé « La réception du *Poliphile* dans les jardins italiens du XVIe siècle : tentative de mise au point », Gilles Polizzi et Werner Oechslin (dir.), *La Réception européenne du* Songe de Poliphile *: littérature, jardin et architecture* (actes du colloque de Mulhouse et Einsielden, 1999), à paraître. Je remercie Monique Mosser et Gilles Polizzi de leur aide précieuse.
Abréviations :
HP : Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, reproduction de l'édition aldine de 1499, introduction, traduction et commentaire par Marco Ariani et Mino Gabriele, Milan, Adelphi, 2 vol., 1998 (la pagination indiquée se réfère à celle du fac-similé occupant le premier volume) ;
SP : F. Colonna, *Le Songe de Poliphile*, traduction de l'*Hypnerotomachia Poliphili* par Jean Martin (Paris, Kerver, 1546), présentation, translittération, notes, glossaire et index par G. Polizzi, Paris, Imprimerie nationale, 1994.

1. Dans la tradition littéraire issue de l'Antiquité, la description des paysages repose sur des types génériques ou lieux communs (ce que la rhétorique appelle un *topos*, au pluriel *topoi*), caractérisés par des éléments récurrents : au *locus amœnus* (prairie fleurie irriguée d'une source ou d'un ruisseau, ombre des arbres, brise légère, chant des oiseaux) s'oppose ainsi le *locus horridus* ou *terribilis* (grondement d'eaux torrentielles, épaisse forêt, antres sombres, roches escarpées). La permanence de ces motifs a été mise en évidence par Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. fr., Paris, Presses universitaires de France /Press Pocket, 1956, p. 301-326. Pour la bibliographie récente, on consultera Jacqueline Fabre-Serris, « Nature, mythe et poésie », Carlos Lévy (dir.), *Le Concept de nature à Rome. La physique*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1996, p. 23-42.
2. Pierre Grimal, *Les Jardins romains*, Paris, Fayard, 1984, p. 54-56, 67-70, 72-78 et 167-173.
3. Voir notamment Francesco Tateo, « Le paysage dans la prose bucolique de Sannazaro », Yves Giraud (dir.), *Le Paysage à la Renaissance* (actes du colloque de Cannes, 1985), Fribourg, Éditions universitaires, 1988, p. 135-146.

remplis comme à Bomarzo et à Pratolino de figures effrayantes et de géants montagnards, a pu contracter quelques dettes envers l'énigmatique roman de Francesco Colonna, l'*Hypnerotomachia Poliphili* ou *Songe de Poliphile* (1499) [4]. Après avoir défini l'un des modèles esthétiques que le livre était susceptible de fournir sur ce plan, on verra comment il semble, avec une exceptionnelle fidélité, s'appliquer dans l'une des créations les plus abouties de cette époque : la Grande Grotte de Boboli à Florence (fig. 4).

Œuvre d'art totale où se combinent architecture, sculpture et peinture, cette réalisation a été abondamment étudiée depuis les premiers travaux que Detlef Heikamp lui consacra il y a quarante ans [5]. En 1583, alors qu'il achevait le somptueux jardin de Pratolino, l'ingénieur et architecte Bernardo Buontalenti (1523-1608) commença pour le compte du grand-duc François Ier de Médicis à transformer un nymphée, préalablement construit par Giorgio Vasari, en une grotte composée de trois salles en enfilade (fig. 7, 14 et 16) ; il fallut dix ans pour terminer le chantier. Grâce aux recherches en archives, récemment encouragées par une longue campagne de restauration qui a permis de rouvrir la grotte au public en décembre 2003, l'équipe des artistes qui y travaillèrent et la chronologie de l'exécution sont aujourd'hui assez bien connues [6]. En résumé, les deux premières chambres furent à peu près achevées vers 1587, date de la mort du grand-duc auquel succéda son frère Ferdinand Ier, tandis que la troisième ne reçut qu'en 1593 son ornement principal, une *Vénus* (fig. 19-20) du sculpteur d'origine flamande Giambologna (1529-1608). Le décor complexe semble se partager entre des thématiques très différentes, si bien que les spécialistes doutent généralement de l'existence d'un projet iconographique

4. Le cas particulier étudié ici serait à replacer dans la problématique beaucoup plus large des liens entre art des jardins et littérature à la Renaissance. Pour un essai de synthèse, voir H. Brunon, « *Ut poesis hortus* : l'imaginaire littéraire dans les jardins italiens du XVIe siècle », *Poétique de la maison* (actes du colloque de Caen, 2002), Henriette Levillain (dir.), Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, sous presse.

5. Detlef Heikamp, « L'architecture de la métamorphose », *L'Œil*, 114 (juin 1964), p. 2-9, et « La Grotta Grande del giardino di Boboli », *Antichità viva*, 4 (1965-4), p. 27-43.

6. Pour la documentation d'archives, voir principalement : D. Heikamp, « The 'Grotta Grande' in the Boboli Garden, Florence. A drawing in the Cooper-Hewitt Museum, New York », *The Connoisseur*, 199 (n° 799), 1978, p. 38-43 ; Luigi Zangheri, « Vasari e la Grotta Grande », Cristina Acidini Luchinat et Elvira Garbero Zorzi (dir.), *Boboli 90* (actes du colloque de Florence, 1989), Florence, Edifir, 2 vol., 1991, vol. II, p. 397-402 ; Giorgio Galletti, « La genesi della Grotta Grande di Boboli », Isabella Lapi Ballerini et Litta Maria Medri (dir.), *Artifici d'acque e giardini. La cultura delle grotte e dei ninfei in Italia e in Europa* (actes du colloque de Florence et de Lucques, 1998), Florence, Centro Di, 1999, p. 228-239, et la notice publiée dans Vincenzo Cazzato, Marcello Fagiolo et Maria Adriana Giusti (dir.), *Atlante delle grotte e dei ninfei in Italia. Toscana, Lazio, Italia meridionale e isole*, Milan, Electa, 2001, p. 12-16 ; L. M. Medri, « Considerazioni intorno alle prime fasi costruttive della Grotta Grande nel Giardino di Boboli », *Artifici d'acque*, *op. cit.*, p. 215-227, article condensé dans L. M. Medri (dir.), *Il giardino di Boboli*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003, p. 68-97; enfin D. Heikamp, « L'interno della Grotta Grande del Giardino di Boboli », Amelio Fara et D Heikamp (dir.), *Palazzo Pitti : la reggia rivelata* (catalogue de l'exposition de Florence, 2003-2004), Florence /Milan, Giunti, 2003, p. 446-475.

d'ensemble. Cependant, les convergences qu'il est possible de mettre en évidence avec *Le Songe de Poliphile* jettent en fait une nouvelle lumière sur la logique du parcours à l'intérieur de la Grande Grotte [7].

UNE EXPRESSIVITÉ NARRATIVE DE L'ESPACE

Revenons auparavant à la question du lieu d'effroi dans *Le Songe de Poliphile*. Le roman lui donne un rôle essentiel dans la géographie et la progression du récit tout au long de son premier livre. Forêt obscure des pages initiales (fig. 1) transposée de celle qui ouvre *La Divine Comédie* de Dante, val de la Pyramide où surgit un dragon [8], ruines du temple de Pluton et de Proserpine qui abrite une crypte dont une mosaïque figure l'Enfer et ses tourments [9] : autant d'éléments qui introduisent, ainsi que l'a souligné Gilles Polizzi en recourant fort pertinemment à un couple central dans l'esthétique de la première moitié du XVIe siècle, une *terribilità* (style de la violence) tout en contraste avec la *venustà* (style de la grâce) du *locus amœnus* [10]. Plus précisément, le parcours narratif du *Songe* repose sur l'alternance de ces deux lieux communs. Les premières épreuves du héros sont récompensées par la magnificence des festivités et des jardins entièrement artificiels du royaume d'Éleuthérilide – allégorie du libre arbitre et de la libéralité –, dont l'imminence est annoncée dans le rire déclenché par l'enfant pisseur (*puer mingens*) lors de l'épisode du bain des nymphes [11] (fig. 2). Après d'autres ruines et sites sauvages, traversés cette fois en compagnie de sa bien-aimée Polia, le narrateur gagne enfin l'île de Cythère (fig. 3), *locus amœnus*

7. L'interprétation qui suit, amorcée dans un précédent article (H. Brunon, « La forêt, la montagne et la grotte : Pratolino et la poétique pastorale du paysage à la fin du XVIe siècle », *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, 112 (2000-2), p. 785-811), condense certaines des analyses consacrées à cette grotte dans ma thèse de doctorat (*Pratolino : art des jardins et imaginaire de la nature dans l'Italie de la seconde moitié du XVIe siècle*, université de Paris-I Panthéon-Sorbonne, 2001, p. 292-303, 309-311, 438-440, 550-564 et 813-815).
8. *HP*, p. 62 ; *SP*, p. 66.
9. *HP*, p. 248-252 ; *SP*, p. 234-238.
10. Cf. G. Polizzi, « Les paysages *erotomachiques* : éléments d'une grammaire du jardin maniériste », Carmen Añón Feliú (dir.), *Felipe II : el Rey íntimo. Jardín y Naturaleza en el siglo XVI* (actes du colloque d'Aranjuez, 1998), Madrid, Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, p. 335-362, « Le *Poliphile* ou l'*Idée* du jardin : pour une analyse littéraire de l'esthétique colonnienne », Michael Leslie et John Dixon Hunt (dir.), *Garden and Architectural Dreamscapes in the* Hypnerotomachia Poliphili (actes du colloque de Philadelphie, 1997), *Word & Image*, 14 (1998-1,2), p. 61-81, et « Poliphile ou les combats du désir », *Le Jardin, notre double : sagesse et déraison*, H. Brunon (dir.), Paris, Autrement, 1999, p. 81-100.
11. *HP*, p. 84-85 ; *SP*, p. 86-87.

au savant dessin géométrique, dont la description minutieuse occupe des dizaines de pages. La contemplation de Vénus marque l'aboutissement de sa quête. Colonna consacre ainsi l'expressivité du paysage : le tumulte ou l'ordre de l'espace disent tour à tour les affres et la résolution du désir.

L'*Hypnerotomachia* se caractérise donc par une certaine dualité dramatique du paysage. La tension entre ces deux pôles opposés par laquelle se règle la topographie affective du roman constitue le fil conducteur du récit : la succession d'émotions contraires assure la progression de l'action. Certes, le basculement du *locus horridus* au *locus amœnus* n'appartient pas exclusivement à Colonna et à sa postérité. Ce type de cheminement à travers lieux de délices et de tourments construit aussi l'itinéraire psychologique du héros dans la poésie chevaleresque, par exemple dans la *Jérusalem délivrée* (1581) du Tasse. La même dynamique de brusque passage d'un extrême à l'autre se retrouve dans la dramaturgie des fêtes de cour médicéennes, comme les intermèdes de l'*Amico fido* donnés en 1586 aux Offices, spectacle dont Buontalenti lui-même conçoit les scénographies avec changements de décor à vue, qui oscillent constamment entre les registres de l'effroi et de l'allégresse, de « l'effroyable caverne pleine d'horribles feux », image de l'Enfer, à « l'antre souterrain » d'où sortent Zéphyr et Flore pour métamorphoser une campagne désolée par l'hiver en un jardin de délices [12].

Que la Grande Grotte de Boboli, conçue par le même artiste, manifeste également cette antinomie du *diletto* et du *terrore*, du plaisir et de l'effroi, comme nous allons le découvrir, pourrait ainsi s'expliquer par la volonté de transposer dans l'univers du jardin certains procédés du théâtre [13]. Néanmoins, il est possible d'y déceler la marque paradigmatique du *Songe de Poliphile* dans la mesure où la grotte articule étroitement le schéma narratif de la dualité du paysage et les vicissitudes de l'*eros*, dans un esprit très proche de celui de Colonna. Pour nous en convaincre, pénétrons dans cette étrange

---

12. Selon la description de Filippo Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua* (1681-1728), Paola Barocchi (éd.), Florence, Studio per edizioni scelte, 7 vol., 1974-1975 (reprint de l'édition de Florence, V. Batelli e Compagni, 1845-1847), vol. II, p. 512-516.
13. L'interprétation d'Élisabeth Mourlot va dans ce sens, « "Artifice naturel" ou "nature artificielle" : les grottes médicéennes dans la Florence du XVIe siècle », *Ville et campagne dans la littérature italienne de la Renaissance*, II, *Le courtisan travesti*, Paris, université de la Sorbonne nouvelle, 1977, p. 303-342.

architecture, où une alternance entre des scènes susceptibles de déclencher des émotions contraires va nous conduire, exactement comme dans le roman, jusqu'au séjour calme et clair de Vénus.

« DU PLAISIR, MAIS NON SANS TERREUR »

Au bout d'une longue allée rectiligne, dont le pavement original vient d'être mis au jour à la faveur de fouilles archéologiques [14], se dresse l'imposante façade couronnée d'un fronton (fig. 4). L'ordre du premier niveau tout comme les statues latérales dues à Baccio Bandinelli, représentant *Apollon* et *Cérès*, datent du premier nymphée bâti par Vasari entre 1557 et 1564. Deux vertus encadrent les armes du cardinal Ferdinand de Médicis (fig. 5) qui, devenu grand-duc en 1587 à la mort de son frère aîné François, laissa ainsi sa propre signature sur la façade [15]. L'ornementation à base de mosaïques, de coquillages et de concrétions minérales, dites *spugne* en italien, appartient au vocabulaire des grottes rustiques, introduit à Florence avec l'autre grotte du jardin de Boboli, celle conçue par Tribolo et réalisée dans les années 1550 [16]. Comme dans la façade de cette dernière, les matériaux naturels donnent l'impression de venir déstabiliser la structure architectonique : depuis les deux monticules de *spugne* ponctuant le linteau à l'aplomb des colonnes, les pierres semblent s'écouler jusqu'à l'architrave pour venir lécher les chapiteaux (fig. 6), à la manière de triglyphes – il s'agit bien d'un ordre dorique et non toscan [17] – qui se seraient transformés en rochers vivants, tandis que de menaçantes stalactites pendent à l'arcade et au tympan.

---

14. Les résultats de ces fouilles sont présentés par Laura Baldini Giusti, « Il "giardino della Grotta" », *Palazzo Pitti*, *op. cit.* note 6, p. 424-435.
15. G. Galletti, « La genesi », *loc cit.* note 6, p. 236. D'autres symboles personnels de Ferdinand de Médicis furent effacés par erreur lors de la restauration de la façade à la fin du XIX[e] siècle.
16. Sur cette grotte, voir en dernier lieu Francesca Petrucci, « Un nuovo regno d'Arcadia a Firenze », Elisabetta Pieri et L. Zangheri (dir.), *Niccolò Pericoli detto il Tribolo tra arte, architettura e paesaggio* (actes du colloque de Poggio a Caiano, 2000), Comune di Poggio a Caiano, 2001, p. 127-136, et la notice d'Alessandro Rinaldi dans *Atlante delle grotte*, *op. cit.* note 6, p. 17-18.
17. Comme le précise la description de F. Bocchi, *Le Bellezze della città di Fiorenza*, Florence, 1591, p. 69. Le long passage consacré à cette grotte est désormais reproduit dans D. Heikamp, « L'interno », *loc. cit.* note 6, p. 475.

Par son « architecture de la métamorphose », comme la surnomme si bien Detlef Heikamp, la façade prélude aux scènes inquiétantes qui vont environner le visiteur. Celui-ci accède d'abord à une première salle (fig. 7) de plan trapézoïdal couverte d'une coupole surbaissée à pendentifs, dont les arcs d'intersection avec les murs sont surlignés par des *spugne*. Les parois latérales sont animées de figures en relief, exécutées par le sculpteur Pietro di Tommaso Mati entre 1583 et 1586 : à gauche des bergers et leurs troupeaux (fig. 8), à droite des divinités de la nature, dont un dieu fleuve (fig. 9) et deux nymphes qui semblent endormies, ou peut-être mortes. Il faut les imaginer ruisselantes d'eau, grâce à des canalisations cachées qui ont été récemment restaurées [18], et baignées d'une étrange lumière puisque l'oculus au sommet de la voûte (fig. 23), rapproché de celui du Panthéon par Baldinucci dans sa biographie de Buontalenti, était serti d'une sorte d'aquarium vitré, le visiteur voyant des poissons nager au-dessus de lui [19]. Peinte en trompe-l'œil, en 1586, sous la direction de Bernardino Barbatelli dit Poccetti (1548-1612), assisté entre autres de Ludovico Cardi dit Cigoli (1559-1613), la voûte (fig. 10) semble se présenter comme une coupole hémisphérique aux arêtes constituées de rochers, laquelle, partiellement évidée, laisse voir un faux ciel. Cette construction feinte se rattache à la grande tradition italienne de la *quadratura* – celle d'un Mantegna à la chambre dite des Époux de Mantoue –, mais dans une version « rustique ». De nombreux animaux sauvages se détachent sur le rebord (fig. 11).

Cette structure peinte vise à donner l'impression que la grotte va s'écrouler, ainsi que l'explique le guide de Florence publié en 1591 par Francesco Bocchi lorsqu'il célèbre l'illusionnisme des motifs peints : ceux-ci « paraissent si vrais, si naturels que par leur vraisemblance ils provoquent chez le spectateur du plaisir, mais non sans terreur (*diletto, ma non senza terrore*), puisqu'il semble tout à fait que l'édifice s'effondre à terre [20] ». L'idée proviendrait de l'esthétique de l'inachevé (*non-finito*) de Michel-Ange, dont quatre *Prisonniers*, donnés aux Médicis à la mort du maître par son neveu, avaient été installés aux angles de la salle en 1585. Selon Bocchi, « ces figures, ébauchées avec un art incroyable et merveilleux, semblent vouloir sortir du marbre pour fuir la ruine qui se trouve au-dessus d'elles, et font

18. Sur les canalisations internes de ces sculptures, voir Louis D. Pierelli, « La Camera degli Prigioni nella Grotta Grande. Modi e materiali della decorazione », *Boboli 90*, *op. cit.* note 6, vol. I, p. 57-66.
19. F. Baldinucci, *op. cit.* note 12, vol. II, p. 499.
20. F. Bocchi, *op. cit.* note 17, p. 69.

se remémorer ce que racontent les poètes : lorsque l'humanité fut décimée par le déluge, le monde fut restauré par Deucalion, qui fit sortir les hommes des pierres [21] ». Ce texte laisse donc penser que l'ensemble figurerait le déluge, tel qu'il est raconté par Ovide par exemple [22], et que les personnages sculptés seraient pris dans une pluie torrentielle de boue ou en train de prendre forme depuis la matière minérale [23]. Mais l'apparente sérénité de ces figures, en particulier des bergers occupés à leurs activités pastorales – l'un garde ses chèvres, un autre joue de la cornemuse –, fait douter, comme l'a relevé Heikamp, qu'une telle interprétation soit vraiment pertinente [24].

Toute la scène s'avère ainsi paradoxale, et ces aspects contradictoires incitent à supposer qu'elle ne représente pas un sujet précis, mais se fonde plutôt sur une association de thèmes génériques, autrement dit de *topoi*. Tout d'abord, la réunion pacifique d'animaux sauvages les plus variés qualifie classiquement le paradis terrestre. Par ailleurs, les figures sculptées renvoient au monde bucolique : bergers, nymphes, divinités de la nature. Les paysages peints à l'arrière-plan, sur les parois en dessous des arcs de la voûte, comme si la grotte était ouverte sur l'extérieur [25], situent justement celles-ci dans un environnement de montagnes, de forêts, de chutes d'eau et de torrents, traversé par quelques bergers, chasseurs et mineurs ainsi que par des animaux. Certains détails d'échelle réduite possèdent peut-être une valeur topographique : les scènes d'excavation de marbre pourraient faire référence aux Alpes Apuanes et les vues marines découvertes lors de la dernière restauration, avec des galions et une forteresse maritime, à une cité portuaire de la côte tyrrhénienne qui pourrait être Livourne, Port'Ercole ou Portoferraio [26]. En tout cas, un motif récurrent frappe : les silhouettes de chèvres se tenant en équilibre sur un escarpement, que l'on trouve par exemple sur la paroi de gauche, mais aussi à plusieurs reprises sur le rebord de la fausse coupole (fig. 11) ainsi que dans l'un des pendentifs. L'image, sans

21. *Ibid.*, p. 70.
22. Ovide, *Métamorphoses*, I, 253-437, Georges Lafaye (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 3 vol., 1969-1972, vol. I, p. 16-22.
23. On pourrait penser, comme le propose É. Mourlot, *loc. cit.* note 13, p. 332, que cette pluie de boue évoque aussi l'ensevelissement des habitants de Pompéi sous la cendre. L'hypothèse expliquerait d'ailleurs la présence de nymphes endormies dans la mort. D. Heikamp, « L'interno », *loc. cit.* note 6, p. 449, soupçonne toutefois les figures sculptées de droite d'avoir été notablement remaniées par les restaurations du XIXe siècle.
24. D. Heikamp, « La Grotta Grande », *loc. cit.* note 5, p. 30-34.
25. Cet effet de lointain est souligné par F. Bocchi, *op. cit.* note 17, p. 69, pour lequel les bergers « apparaissent effrayés » : il lit bel et bien le décor comme une figuration du déluge.
26. L. M. Medri, « Considerazioni », *loc. cit.* note 6, p. 224.

cesse répétée depuis l'art antique, est l'un des signes presque obligés du bonheur lié au monde bucolique. « Allez, troupeau jadis prospère, allez, mes pauvres chèvres : je ne vous verrai donc plus désormais, allongé dans une grotte verdoyante, vous accrocher au loin à la roche buissonneuse », chantait Virgile dans la première de ses églogues [27]. Ici, le spectateur est d'ailleurs métaphoriquement situé dans le contexte suggéré par ces vers. L'iconographie tend à apparenter cette salle au *locus amœnus*, grâce au même jeu de « déjà vu » ou de « déjà lu » qui sous-tend, à la Renaissance, quasiment toute création fondant son invention, au sens rhétorique, sur le recours à des lieux communs. Dans le même temps, nous sommes plongés dans une atmosphère très étrange, sous une lumière irréelle, entourés d'un ruissellement d'eau, baignés même par les surprises hydrauliques (*scherzi d'acqua*) qui jaillissaient depuis l'entablement surmontant l'entrée. Immergeant son spectateur dans un univers féerique, le décor est évidemment destiné à produire cet émerveillement (*meraviglia*) qui est l'un des buts caractérisant le mieux la dimension poétique des jardins de la seconde moitié du XVIe siècle [28].

On peut penser, comme l'ont proposé certains commentateurs avec différentes nuances, à une évocation de la vitalité primordiale de la nature, à une mise en scène de ses métamorphoses. Ainsi, juste après l'histoire de Deucalion et Pyrrha, Ovide raconte celle de la naissance de Python, enfanté par la Terre : l'action du soleil sur la boue recouvrant le sol après l'inondation diluvienne avait créé différents animaux, certains monstrueux, tout comme l'on observe des animaux seulement ébauchés pris dans la fange après les crues du Nil ; à Boboli, l'oculus éclairant la salle (fig. 23) pourrait faire allusion à ce pouvoir fécondant du soleil sur la terre mélangée à l'eau [29]. Je crois cependant qu'un autre niveau

27. Virgile, *Bucoliques*, I, 74-76, Eugène de Saint-Denis (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 1983, p. 41. Sur la fortune du motif à la Renaissance, par exemple dans la poésie de Michel-Ange et dans la peinture du Titien, voir André Chastel, *Fables, formes, figures*, Paris, Flammarion, 2 vol., 1978, « L'*ardita capra* » (1976), vol. I, p. 121-127.
28. Sur l'esthétique de la *meraviglia* dans les jardins italiens de la seconde moitié du XVIe siècle, voir H. Brunon, « Les mouvements de l'âme : émotions et poétique du jardin maniériste », *Felipe II : el Rey íntimo*, *op. cit.* note 10, p. 103-136 (p. 128-132) ; « Les prodiges du prince : Pratolino, refuge féerique », *Le Jardin, notre double*, *op. cit.* note 10, p. 124-140 ; « *Ars naturans*, ou l'immanence du principe : l'automate et la poétique de l'illusion au XVIe siècle », Jan Pieper (dir.), *Maulnes et le maniérisme français* (actes du colloque d'Aix-la-Chapelle, 2001), à paraître.
29. Ovide, *Métamorphoses*, I, 416-437, éd. cit. note 22, vol. I, p. 21-22. C'est la lecture développée par Philippe Morel, *Les Grottes maniéristes en Italie au XVIe siècle. Théâtre et alchimie de la nature*, Paris, Macula, 1998, p. 52-64 (en particulier p. 56), qui confronte pertinemment le décor de la première salle aux théories scientifiques du XVIe siècle sur la formation des pierres. Une idée similaire est mise en avant par A. Rinaldi, « *Saxum Vivum* e non-finito nelle grotte fiorentine del Cinquecento », *Artifici d'acque*, *op. cit.* note 6, p. 299-307, à partir des théories artistiques sur le *non-finito*. L. M. Medri, « Considerazioni », *loc. cit.* note 6, p. 225-226, interprète cette première salle comme une célébration de la fertilité de la terre et de l'extraction de

s'ajoute si l'on tient compte de la manière dont le décor puise ses motifs à un répertoire conventionnel. Le grondement des eaux – évoqué dans les paysages peints et produit par les effets hydrauliques –, les reliefs abrupts, les épaisses frondaisons forestières font partie des éléments effrayants qui caractérisent le *locus horridus*, par exemple les abords de la vallée de Tempé [30]. La menace fictive d'un effondrement de la grotte participerait alors de la même fonction poétique. Pour un spectateur de l'époque, plus ou moins imprégné des descriptions habituelles de paysages dans la poésie de l'Antiquité comme de la Renaissance, tout cet espace peut apparaître comme un lieu arcadien ambigu et susceptible de déclencher l'horreur au sens latin, le frisson éprouvé face au divin [31].

« Du plaisir, mais non sans terreur ». Le témoignage de Bocchi – dont le livre, qui est en fait le premier guide culturel au sens moderne, apprend à regarder les œuvres d'art en vulgarisant les ressorts du discours critique tel qu'auparavant un Giorgio Vasari ou un Raffaello Borghini en avaient fixé les normes [32] – donne une piste de lecture : si la réussite de tout ce dispositif, orchestré par Buontalenti, qui est architecte mais aussi scénographe, peut être jugée à l'aune de la ressemblance mimétique, c'est qu'il tient du théâtre.

> Le spectateur de la tragédie, même s'il sait que ce qui est représenté n'est pas vrai tandis qu'il recourt à l'aide de l'intellect, n'en est pas moins trompé par l'artificieuse imitation accompagnée d'une douceur illusoire, surtout lorsque se présentent des objets qui frappent la vue et créent dans l'imagination de puissantes images propres à l'altérer, ressent de la terreur, de la compassion et du chagrin, […] et éprouve encore d'autres plaisirs [33].

---

ses richesses, en rappelant les intérêts naturalistes du grand-duc François. Pour Claudia Lazzaro, *The Italian Renaissance Garden*, New Haven /Londres, Yale University Press, 1990, p. 206, si l'impression de ruine renvoie au premier degré à l'effet des forces de la nature sur les constructions humaines, l'absence de frayeur chez les personnages suggère que le décor évoque avant tout le processus par lequel l'art crée à partir de la nature.

30. Ovide, *Métamorphoses*, I, 568-573, éd. cit. note 22, vol. I, p. 27.

31. D. Heikamp, « L'architecture de la métamorphose », *loc. cit.* note 5, p. 7, a bien perçu l'aspect effrayant que cette représentation de paysages alpestres pouvait avoir pour les visiteurs du XVIe siècle, mais sans repérer sa valeur rhétorique de *topos*. Voir de même D. Heikamp, « L'interno », *loc. cit.* note 6, p. 457.

32. Sur le guide de Bocchi, voir les observations de Julius von Schlosser, *La Littérature artistique. Manuel des sources de l'histoire de l'art moderne*, trad. fr., Paris, Flammarion, 1996, p. 375-376.

33. Lorenzo Giacomini, *De la purgazione della tragedia* (1586), *Orationi e discorsi*, Florence, Sermartelli, 1597, p. 29-52, republié dans *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, B. Weinberg (éd.), Bari, 3 vol., 1970-1974, vol. III, p. 345-371 (p. 364-365) : « *lo spettatore de l'atto tragico, benché conosca quello che si rappresenta non esser vero, mentre a l'intelletto ricorre per aiuto, nondimeno, ingannato da*

Ainsi s'exprimait Lorenzo Giacomini – protégé du grand-duc François de Médicis dont il prononça un éloge funèbre –, dans la conférence qu'il donna en 1586 à l'Accademia degli Alterati de Florence, au moment même où cette grotte était réalisée, sur une question fort débattue par les théoriciens du XVIe siècle relisant la *Poétique* d'Aristote : la purgation des passions. La première salle produirait donc une sorte de *catharsis* tragique, tout en relevant, par ses figurations mêmes, de la scène satyrique, celle requise pour le genre de la pastorale [34]. Mais elle possède également une portée comique et peut être considérée comme une tromperie (*inganno*) [35], ainsi qu'invitent à en prendre conscience le regard sur le spectateur de deux faunes insérés parmi les rochers, dans le pendentif nord-est et au-dessus de l'entrée de la deuxième salle (fig. 12), que l'on peut identifier respectivement comme Pan, tenant une flûte dans la pose serpentine d'un *ignudo* de Michel-Ange, et comme Silène, qui ne montre que son buste et son visage barbu couronné de feuillages en se touchant le nez dans un geste « grotesque » avec un éclat de rire. D'autres détails sont d'ailleurs teintés de connotations dionysiaques : les chèvres et les panthères appartiennent au cortège de Bacchus ; les nymphes endormies à droite ou la femme portant un vase à gauche (fig. 13) sont des motifs attendus dans les bacchanales de la Renaissance, par exemple dans le fameux *Festin des dieux* de Giovanni Bellini [36]. Tous ces éléments donnent à la première étape du parcours la valeur d'une épreuve initiatique, dont il faudrait triompher – mais il s'agit bien entendu d'un jeu, comme dans les fêtes de cour – pour accéder aux suivantes. Gardons en tête, sans approfondir pour l'instant le parallèle, que la partie initiale du voyage de Poliphile se termine dans un nymphée où le jet d'eau du *puer mingens* déclenche le rire du narrateur et des nymphes (fig. 2).

---

l'artifiziosa imitazione da lusinghevole dolcezza accompagnata, massimamente quando oggetti presenti feriscon la vista e crean ne la fantasia fantasmi possenti ad alterarla ; *sente in sé timore e compassione e pianto ; et […] prova ancora altri diletti* ». Sur cet auteur, cf. Anna Siekiera, « Giacomini Tebalducci Malespini, Lorenzo », *Dizionario Bibliografico degli Italiani*, Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. LIV, 2000, p. 181-183, et la bibliographie reportée.

34. Chez Sebastiano Serlio, *I sette libri dell'architettura*, Fulvio Irace (éd.), Bologne, Arnaldo Forni Editore, 2 vol., 1978 (reprint de l'édition de Venise, 1584), *Il secondo libro di perspettiva* (1545), vol. I, f° 51 r°, l'association entre scène satyrique et genre pastoral n'est pas encore explicite. Mais elle le devient à partir du moment où, à la faveur des expériences de fusion entre la satire et l'églogue menées notamment à Ferrare, la *favola pastorale* s'est imposée comme un genre théâtral dont l'*Aminta* du Tasse, représentée pour la première fois en 1573, assure la consécration. Voir par exemple *I Dieci Libri dell'Architettura di M. Vitruvio, tradotti e commentati da Mons. Daniel Barbaro*, Venise, Francesco de' Franceschi Senese & Giovanni Chrieger Alemano Compagni, 1567 (1re éd. 1556), V, 8, p. 256.

35. C'est le terme qu'emploie en 1604 Giovanni Guerra pour légender son dessin de la grotte de Galatée à Pratolino, qui reposait sur le même jeu d'illusion : « *Artificiata ruina e belo ingano* » (Vienne, Graphische Sammlung Albertina, n° 37216).

36. Washington, National Gallery of Art, 1514.

VIOLENCE ET SUBLIMATION DU DÉSIR

Au bout de la première salle, devant le passage vers la suivante, le visiteur rencontrait un groupe de marbre dû au sculpteur Vincenzo de' Rossi, qui fut déplacé au XVIIe siècle dans la deuxième salle, plus étroite et plus basse, où il se trouve également aujourd'hui après avoir rejoint un temps le Bargello (fig. 14). Provenant de la collection de Cosme Ier et conçu au départ pour représenter *Thésée enlevant Hélène*, il fut probablement rebaptisé lors de son installation puisque Bocchi le décrit comme *Pâris ravissant Hélène*, sujet cohérent avec la présence de la truie qui s'étend aux pieds des deux personnages, animal que Pâris tua avec l'épée que lui avait donnée Égée [37]. Il suffit en tout cas d'observer la sculpture pour se convaincre de sa dimension sexuelle (fig. 15). Le personnage viril retient fermement la jeune fille de son bras gauche passé derrière la hanche et de sa main droite, qui soulève le mollet en tirant sur la jambe, pendant que son genou écarte les cuisses féminines. Alors qu'il regarde intensément le visage de sa compagne, celle-ci détourne la tête et agrippe ses propres cheveux, faisant de la main gauche à la paume écartée un geste explicite de refus. La pose semble jouer sur l'ambiguïté érotique d'un enlèvement : tout le corps de l'homme sollicite celui de la femme, qui se dérobe dans la partie supérieure mais paraît davantage s'abandonner vers le bas. L'*eros* s'accompagne de *pathos*, la brutalité offusque et conquiert. Le groupe introduit la deuxième salle, dont les fresques, réalisées en 1587 par Poccetti avec l'aide de Giuseppe di Luca Gieri, illustrent la guerre de Troie. Au centre de la voûte, Pâris aide Hélène à débarquer en Asie mineure ; sur la retombée de gauche est figuré le jugement de Pâris, tandis qu'à droite Énée s'enfuit de Troie en flamme sous la protection de Vénus et de Cupidon [38]. Le cycle, résumant l'origine, l'accomplissement et la conséquence du désir du héros troyen, prépare à la rencontre de la déesse dans la fontaine qui occupe le centre de la dernière salle (fig. 16).

---

37. F. Bocchi, *op. cit.* note 17, p. 70. Pour les déplacements successifs de la sculpture, voir Rodolfo Galleni, « Per una ipotesi interpretativa del gruppo scultoreo di Vincenzo de' Rossi nella Grotta Grande di Boboli », *Boboli 90*, *op. cit.* note 6, vol. I, p. 47-56, lequel suppose que le groupe fut interprété comme *Didon et Énée* après son installation dans la grotte. Nul document ne l'atteste cependant, et il semble difficile de voir un tel sujet dans cette scène qui évoque nettement un enlèvement.
38. Voir l'analyse iconographique de P. Morel, *op. cit.* note 29, p. 96-97.

Son atmosphère contraste complètement avec celle de la première. Paradoxalement aérienne alors qu'elle est située au plus profond de la grotte et demeure faiblement éclairée, cette chambre de plan ovale, légèrement désaxée par rapport aux deux précédentes, représente à l'évidence le jardin de Vénus. La voûte en trompe-l'œil redonne l'illusion d'une coupole s'ouvrant sur le ciel, mais composée cette fois d'une armature solide de treillages garnis de vignes. Le décor peint rassemble une centaine d'oiseaux, appartenant à environ vingt espèces différentes [39]. Les parois sont décorées de plantes grimpantes étalant leurs ramures sur un fond blanc en d'élégantes arabesques (fig. 17) : ce sont des rosiers, la fleur associée à la naissance de Vénus, et des liserons, végétal connu pour ses propriétés aphrodisiaques et symbolisant parfois l'amour parfait [40]. Le dessin du sol reproduit le schéma cruciforme typique des parterres de carrés, avec un chemin périphérique et quatre demi-allées orthogonales se rejoignant à la fontaine et découpant autant de compartiments. Comme dans l'*Hypnerotomachia*, ce règne de Vénus est non seulement de plan centré et quasiment circulaire, mais il accueille aussi une variété presque encyclopédique du monde naturel et resplendit par la polychromie des matières minérales. Trois niches disposées symétriquement de part et d'autre de l'entrée et dans le fond de la salle, décorées par le sculpteur Giovan Battista Ferrucci del Tadda, entre 1589 et 1590, de coquillages, de coraux blancs, d'hématites et de pierres colorées, abritent des montagnes en miniature formées de blocs de cristal de roche qui devaient ruisseler d'eau et qu'un dépôt de tartre a par la suite rendus opaques (fig. 18). La vasque octogonale (fig. 16 et 21) de la fontaine est taillée dans un précieux marbre vert d'Égypte. Elle repose sur un bas-relief ovale placé en creux dans le sol, qui symbolise la mer d'après ses stries ondulées et les quatre masques de Vents. La fontaine figurerait ainsi la naissance de Vénus, mais aussi son île au milieu des flots, puisque la statue repose sur un monticule.

Giambologna l'a représentée nue (fig. 19), s'appuyant sur un vase et retenant une draperie, telle une source qui ne serait pas encore vêtue. Sans doute exécutée dans les années 1570, la statue n'avait pas été commandée pour la grotte où elle ne fut installée qu'en 1593, mais on peut raisonnablement

39. Voir Anna Altobelli, Annamaria Nistri et Marta Poggesi, « Gli animali dipinti della Grotta del Buontalenti in Boboli : un tentativo di identificazione », *Artifici d'acque*, *op. cit.* note 6, p. 255-260.
40. Voir Mirella Levi D'Ancona, *The Garden of the Renaissance. Botanical Symbolism in Italian Painting*, Florence, Olschki, 1977, n° 43, p. 109.

supposer que le grand-duc François l'avait déjà destinée à cet emplacement avant sa mort en 1587 [41]. La silhouette en ligne serpentine, rythmée de courbures et de torsions, et le geste du bras replié effleurant sans effort l'épaule (fig. 20) présentent une absence complète de tension qui fait penser à l'art d'un Praxitèle ; si le poli du marbre évoque la délicate douceur de la peau, le visage privé d'expression s'incline vers le bas sans fixer de point précis. Nous sommes véritablement devant l'image *incarnée* de la déesse de la beauté, figure de la perfection, dont les formes humaines ne laissent paradoxalement pas de doute sur sa nature divine. Mais ce qui n'importe pas moins c'est sa mise en scène dans cette salle, qui en fait l'idole d'un sanctuaire. Au-dessous d'elle, les quatre satyres qui se retiennent aux bords de la vasque (fig. 21), sculptés par Michelangelo Ferrucci, n'ont d'yeux que pour cette grâce intouchable et impassible. On a pu y voir une variante de l'iconographie de Suzanne découverte par les vieillards [42]. La déesse, qui n'est pourtant pas la *Venus pudica* de la tradition classique, serait-elle l'image de la vertu insensible au vice ? Les visages écarquillés des satyres, crachant de l'eau dans sa direction par leur bouche ouverte, manifestent en tout cas un désir charnel dénoncé comme lubrique. Une telle beauté devrait appeler un regard d'adoration, et non ce voyeurisme concupiscent qui ravale à l'animalité.

C'est dire combien ces différents éléments du décor paraissent reliés entre eux. Il se pose alors le problème de savoir quelle valeur attribuer à la succession des trois chambres. Selon Philippe Morel, « la première salle offre une décoration de nature cosmogonique, à travers la mise en scène de la génération entrecroisée du minéral, de l'animal et de l'humain. Avec l'amour et la guerre, la deuxième présente les deux moteurs et les deux limites (origine et fin) de l'existence humaine. La troisième est le réceptacle de la Vénus cosmique : déesse de l'amour, source de la vie, figure mythique de la génération [43] ». Le parcours offrirait ainsi une remontée depuis l'exhibition des phénomènes qui se déploient dans la nature jusqu'au principe universel de fécondité. Régnant sur un jardin de fleurs et d'oiseaux, la statue de Giambologna a effectivement de quoi rappeler l'*alma Venus* célébrée par Lucrèce,

41. Voir les suggestions de D. Heikamp, « L'interno », *loc. cit.* note 6, p. 465. D'après un témoin bien informé, Agostino Del Riccio, *Istoria delle pietre* (1597), Raniero Gnoli et Attilia Sironi (éd.), Turin, Umberto Allemandi & C., 1996, f° 5 v°, p. 92, c'est François de Médicis qui fit transporter la vasque de marbre vert d'Égypte dans cette grotte.
42. Voir Charles Avery, *Giambologna. The Complete Sculpture*, Oxford, Phaidon /Christie's, 1987, p. 218.
43. P. Morel, *op. cit.* note 29, p. 106.

déesse présidant au renouveau printanier et *Aeneadum genetrix*, fondatrice de la lignée d'Énée [44]. Or, la troisième salle comporte également, dans la frise située à la base de la voûte, des médaillons de terre cuite, alternant avec des masques grotesques, qui figurent les amours de Jupiter. C'est probablement toute la grotte qui est placée sous le signe de l'amour, celui des dieux dans la dernière chambre et des héros dans la deuxième, mais aussi celui des bergers dans la première, du moment que l'iconographie se réfère au monde bucolique. Cette hiérarchie trilogique pourrait d'ailleurs refléter la panoplie des sujets possibles pour la décoration des promenades telle qu'elle est exposée par Vitruve [45] : des paysages avec ports, promontoires, rivages, sources, bois sacrés, montagnes, troupeaux et bergers ; les expositions bien arrangées des fables comme la guerre de Troie ; enfin les images des dieux.

C'est à ce stade que l'on peut réfléchir sur la convergence la plus facilement décelable avec l'*Hypnerotomachia*, qui n'a pourtant jamais été relevée : l'itinéraire aboutit au jardin de Vénus et permet de *contempler* la déesse et les « grands trésors de la nature » comme l'écrit Colonna [46]. La sculpture de Giambologna (fig. 16) est ici placée dans un contexte qui rappelle sur le plan iconographique la fontaine de la nymphe endormie décrite dans le roman (fig. 22), avec son satyre épris de désir pour une figure qui incarne la « mère de toutes choses [47] », autrement dit Vénus, et d'un point de vue spatial la fontaine heptagonale consacrée à la déesse au centre de Cythère [48], puisque la planimétrie est à la fois quaternaire (la croix au sol et les satyres aux angles de la vasque) et ternaire (les niches) [49]. La statue de Boboli possède d'ailleurs les traits de l'Aphrodite anadyomène, nue et ruisselante d'eau après sa naissance de l'écume des flots, c'est-à-dire le type classique auquel Colonna se référait également dans sa propre fontaine de Vénus [50].

---

44. Lucrèce, *De la nature*, I, 1-20, José Kany-Turpin (éd.), Paris, GF-Flammarion, 1997, p. 52-53.
45. Vitruve, *Architecture*, VII, 5 (*I Dieci Libri dell'Architettura*, *op. cit.* note 34, p. 319-320).
46. *HP*, p. 364 (« *fermentosa natura* ») ; *SP*, p. 328.
47. *HP*, p. 72 ; *SP*, p. 75.
48. *HP*, p. 359 ; *SP*, p. 324.
49. On peut d'ailleurs ajouter que l'idée d'élever un autel à Vénus au sein d'une grotte apparaît déjà dans le *Poliphile*, précisément dans les souterrains de la Pyramide. Cf. *HP*, p. 59 et 65 ; *SP*, p. 63 et 68, et l'observation de G. Polizzi, « Le *Poliphile* ou l'*Idée* du jardin », *loc. cit.* note 10, p. 67.
50. Cf. les commentaires de M. Ariani, *HP*, p. 362, note 3, et de G. Polizzi, *SP*, p. 327, note 2.

Rétrospectivement, la progression du parcours dans la grotte paraît dès lors répondre au même modèle que la narration du *Poliphile*. Dans la première étape, la brutalité du désir charnel, figurée dans le groupe de Vincenzo de' Rossi (fig. 15), est associée au chaos du paysage sauvage et à l'effroi qu'il s'agirait de surmonter pour pouvoir accéder à la félicité et à l'harmonie du jardin qui abrite l'Aphrodite ouranienne née de l'écume marine. On peut même se demander si cet itinéraire n'est pas fondé sur le même substrat philosophique que le livre de Colonna, où Cythère conclut un apprentissage amoureux et moral qui a requis le dépassement des sens trompeurs, durant l'épisode du bain des nymphes (fig. 2), et l'apprivoisement des pulsions du désir, selon un cheminement de l'amour vulgaire à l'amour céleste indéniablement marqué par le platonisme et la place symbolique qu'il accorde à Vénus [51]. La philosophie de l'amour et de la beauté lancée par Marsile Ficin n'avait pas perdu de son actualité dans la Florence des années 1580 [52]. En témoigne le philosophe Francesco de' Vieri, dont le *Ragionamento d'amore* [53], publié en 1586 à la suite d'une longue description de Pratolino, le jardin préféré de François de Médicis, établit la noblesse de l'amour selon cette synthèse entre le pétrarquisme et le platonisme ficinien que les « dialogues d'amour », des *Asolani* de Pietro Bembo (publiés en 1505) au *Della infinità di amore* de Tullia d'Aragona (1547), avaient de longue date diffusée dans l'élite de la société. Le grand-duc et son entourage n'y étaient pas insensibles : nous savons que Buontalenti exécuta pour le prince une miniature représentant Vénus et les effets de l'Amour [54] ; de même, le revers d'un portrait de sa seconde épouse Bianca Cappello, peint par Alessandro Allori probablement au début des années 1570, reprenait une composition allégorique dérivée d'un dessin de Michel-Ange et devait faire allusion à la force purificatrice de l'amour [55].

---

51. Voir à ce sujet les commentaires de M. Gabriele, « Il viaggio dell'anima », et de M. Ariani, « « Il sogno filosofico », *HP*, vol. II, p. IX-XXX et XXXI-LXI.
52. Patrizia Castelli, « Eros ed erotismo a Boboli », *Boboli 90*, *op. cit.* note 6, vol. I, p. 155-169, le rappelle justement à propos de la grotte de Buontalenti, mais avec d'autres arguments que les miens et pour aboutir à une interprétation différente du décor.
53. Francesco de' Vieri (dit Verino Secondo), *Discorsi delle Maravigliose Opere di Pratolino e d'Amore*, Florence, Giorgio Marescotti, 1586, p. 93-124.
54. Raffaello Borghini, *Il Riposo*, Florence, Giorgio Marescotti, 1584, p. 611.
55. Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, trad. fr., Paris, Gallimard, 1967, p. 306-307, interprète le dessin attribué à Michel-Ange (*Le Songe*, Londres, collection du comte Anthony Seilern) comme le réveil de l'homme à la vertu. Le tableau d'Allori (Florence, Galerie des Offices, inv. 1890 n° 1514), qui a dû être offert par le grand-duc, modifie sensiblement la composition et l'associe au portrait de la favorite, ce qui semble tirer l'allégorie vers ce sens : voir la notice de Simona Lecchini Giovannoni dans *Magnificenza alla corte dei Medici. Arte a Firenze alla fine del Cinquecento* (catalogue de l'exposition de Florence, 1997-1998), Milan, Electa, 1997, cat. 162, p. 208.

Les deux pôles de la grotte de Boboli peuvent même se lire dans une perspective platonicienne. La dernière salle offre une sorte d'*epopteia*, la vision mystique concédée aux seuls initiés. Quant à la première, avec son éclairage singulier produit par l'oculus percé dans le ciel en trompe-l'œil où nageaient des poissons (fig. 23), on peut la rapprocher d'un texte bien connu à la Renaissance :

> Nous ressemblons à un être qui, séjournant au milieu des profondeurs de la haute mer, croirait habiter à la surface des flots : voyant le soleil et les astres à travers l'eau, il prendrait la surface de la mer pour un ciel ! […] Nous habitons je ne sais quel creux de la Terre, et nous croyons habiter au plus haut. […] Car si l'un de nous parvenait jusqu'aux cimes de l'air, ou si, pourvu subitement d'ailes, il s'envolait, alors, de même que les poissons d'ici voient les choses d'ici-bas en levant la tête hors de la mer, il pourrait voir, en levant la tête, les choses de là-bas. Dans la mer, rien […] n'a une forme – comment dire ? – accomplie ; tout n'est que roche creusée, sable, masse informe de vase impraticable, et, dans les endroits où la terre se mêle à la mer, bourbier ; rien donc qui, de près ou de loin, puisse se comparer aux beautés de chez nous, mais la supériorité des choses de là-haut en regard des choses d'ici-bas serait encore plus éclatante [56].

Telle est l'analogie que développe le *Phédon* de Platon pour caractériser la position ontologique de l'homme et inviter au dépassement des illusions du sensible pour contempler la beauté de l'intelligible. À relire ce texte, on ne peut qu'être troublé par ses affinités précises avec le décor de la première salle, depuis la voûte et son oculus aquatique jusqu'à la forme non « accomplie » des sculptures de Michel-Ange et des figures des parois, apparaissant dans un mélange de l'eau et de la terre, et contrastant avec la finition parfaite de la statue de Giambologna. Les *Prisonniers* conçus pour le tombeau du pape Jules II étaient susceptibles de faire allusion à l'âme enchaînée au corps, « prison terrestre » selon le lieu commun repris dans la poésie du maître, et cherchant à s'arracher de cette entrave : c'est l'interprétation

56. Platon, *Phédon*, 109c-110a, Monique Dixsaut (trad.), Paris, GF-Flammarion, 1991, p. 295-296.

qu'a donnée Panofsky du projet de Michel-Ange [57], et le fait même de les placer aux angles d'une grotte en les « incrustant » dans un appareillage de *spugne* pouvait renforcer cette signification éventuelle. Il y aurait donc, comme tant d'éléments le laissent penser, une valeur allégorique rattachée à l'ensemble du parcours : l'ascension depuis notre misérable condition terrestre, semblable à un antre souterrain ou sous-marin, prisonnière des illusions sensibles, vers la contemplation de la Beauté grâce à l'épuration de l'amour terrestre en un amour céleste.

La grotte de Boboli paraît ainsi poursuivre directement la voie engagée par Colonna tout en revenant à un platonisme plus « orthodoxe ». Elle offre en tout cas une forte similitude avec la manière dont celui-ci aborde la question de l'*eros*. Tout le cheminement du premier livre du *Poliphile* serait condensé dans l'opposition de deux espaces qui ne sont plus des paysages ou des jardins mais des grottes « rustiques » qui les représentent. À la progression du héros correspond le parcours du spectateur, dont l'expérience émotionnelle et esthétique reste la clef de tout ce dispositif théâtral.

Enfin, les hypothèses avancées ici impliquent qu'une symbolique sophistiquée et susceptible de lectures à plusieurs niveaux selon une certaine polysémie ait été conçue dans cette grotte particulièrement complexe, grâce à un habile agencement de sculptures non pas commandées spécifiquement mais remployées à partir des réserves de la collection grand-ducale – les *Prisonniers* de Michel-Ange, le groupe Vincenzo de' Rossi et la statue de Giambologna –, qui furent cependant réinsérées dans un contexte signifiant [58]. Mais François de Médicis et Buontalenti ne procédèrent pas autrement à Pratolino [59]. Nous ne disposons pas de texte émanant des concepteurs qui puisse nous éclairer avec sûreté ; aucune description ne permet non plus de conforter l'hypothèse que

57. E. Panofsky, *op. cit.* note 55, p. 279-281. La métaphore du corps comme prison est d'ailleurs présente dans le *Phédon*, 62b, éd. cit., p. 209.
58. D. Heikamp, « L'interno », *loc. cit.* note 6, p. 466-469, suppose que deux sculptures antiques, aujourd'hui conservées aux Offices, furent ajoutées dans la troisième salle au cours des années 1590. Opérée sous Ferdinand de Médicis, cette addition serait à notre sens étrangère au programme symbolique prévu par son frère aîné.
59. Voir à ce sujet H. Brunon, « Da Castello a Pratolino : Buontalenti e l'eredità del Tribolo », *Niccolò Pericoli detto il Tribolo*, *op. cit.* note 16, p. 161-172.

l'*Hypnerotomachia* ait tenu un rôle aussi majeur dans l'élaboration du programme – Francesco Bocchi ayant d'ailleurs publié son texte avant que la troisième salle ne fût achevée.

Toutefois, deux autres réalisations, l'une antérieure à cette grotte et l'autre postérieure, apportent des indices précieux sur l'importance qu'eut sans doute *Le Songe de Poliphile* dans l'iconographie des jardins médicéens. La première appartient au projet du sculpteur Tribolo pour la villa de Castello, initié en 1538 et bien connu par le long compte rendu qu'en publia Vasari en 1568. Le programme prévoyait au centre du jardin principal une fontaine représentant Florence, dont la statue de bronze, devant recevoir les traits de l'Aphrodite anadyomène, ne fut fondue par Giambologna que vers 1570-1572 [60]. Elle était entourée d'un labyrinthe circulaire et touffu, planté de myrtes et de cyprès [61], les mêmes essences qui forment la haie extérieure de Cythère dans l'*Hypnerotomachia* [62]. L'ensemble, conçu dès les années 1540 mais achevé une décennie seulement avant le début des travaux de la grotte de Boboli, pouvait fort bien évoquer l'île de Vénus, y compris sa structure concentrique.

La génération suivante entendit apparemment poursuivre le vieux rêve familial. L'Isolotto de Boboli (fig. 24), qui termine une longue allée de cyprès dans la partie ajoutée au jardin au XVIIe siècle, forme une île ovale au centre d'un vaste bassin. Si la fontaine de l'Océan sculptée par Giambologna l'orne depuis 1637, Claudio Pizzorusso a découvert qu'il était déjà décrit dans un poème de Gabriello Chiabrera publié en 1620 et intitulé : *Il Vivajo di Boboli*, où ce dernier précise que ce bassin était décoré d'un édifice à colonnes de marbres précieux, sans doute un *tempietto* recouvert de verdure. Les sculptures commandées au début des années 1620 pour cette zone du jardin, en particulier une série d'*Amours*, permettent de supposer que ce projet initial, voulu par le grand-duc Cosme II épris de néoplatonisme, était centré sur une fontaine de Vénus. Après l'accès au trône de Ferdinand II en 1635,

60. Sur cette fontaine aujourd'hui conservée à la villa La Petraia, voir C. Acidini Luchinat et G. Galletti, *Le Ville e i Giardini di Castello e Petraia a Firenze*, Ospedaletto, Pacini Editore, 1992, p. 191-203.
61. Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori* (Florence, Giunti, 1568), Paola Della Pergola, Luigi Grassi, Giovanni Previtali et Aldo Rossi (éd.), Novare, Istituto Geografico De Agostini, 9 vol., 1967, vol. V, p. 460-461. Ce labyrinthe était déjà planté dans les années 1540, comme l'atteste Niccolò Martelli, *Il primo libro delle lettere*, Florence, 1546, f° 23 v°-30 r° (lettre datée du 1er mars 1543).
62. *HP*, p. 293 ; *SP*, p. 276. Ce rapprochement a été opéré par C. Lazzaro, *op. cit.* note 29, p. 176.

il fut démantelé [63]. Il aurait reproduit, d'une manière voisine de la fontaine de Castello, la topographie de Cythère. Mais c'est finalement dans la grotte de Buontalenti que la mise en scène de Vénus aura semble-t-il reconduit le plus subtilement la poétique et la philosophie du livre de Colonna.

Hervé BRUNON
Chargé de recherche au CNRS
Centre André Chastel : laboratoire de recherche sur le patrimoine français et l'histoire de l'art occidental (UMR 8150)
Institut National d'Histoire de l'Art
2 rue Vivienne
75002 Paris

63. Voir Claudio Pizzorusso, *A Boboli e altrove. Sculture e scultori fiorentini del Seicento*, Florence, Olschki, 1989, p. 35-54, et « Indizi per una fontana di Venere », *Boboli 90*, *op. cit.* note 6, vol. I, p. 83-88, dont les hypothèses sont reprises par L. Medri, « L'isola di Citera. Gli Dei e gli Eroi del giardino di Boboli », Giuliana Baldan Zenoni-Politeo et Antonella Pietrogrande (dir.), *Il giardino e la memoria del mondo*, Florence, Olschki, 2002, p. 53-57.

LISTE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 17 : Bernardino Poccetti et assistants, *Rosiers, liserons et oiseaux*, v. 1587, fresque. Florence, jardin Boboli, troisième salle de la Grande Grotte, cl. de l'auteur.

Fig. 18 : Giovan Battista Ferrucci del Tadda, *Fontaine rustique avec un mont de cristal de roche*, 1589-1590, matériaux mixtes. Florence, jardin Boboli, troisième salle de la Grande Grotte, cl. de l'auteur.

Fig. 19 : Giambologna, *Vénus*, v. 1570, marbre, 130 cm de hauteur. Florence, jardin Boboli, troisième salle de la Grande Grotte, cl. de l'auteur.

Fig. 20 : Giambologna, *Vénus*, v. 1570, marbre. Florence, jardin Boboli, troisième salle de la Grande Grotte, cl. de l'auteur.

Fig. 21 : Michelangelo Ferrucci, *Satyre*, v. 1590-1592, marbre. Florence, jardin Boboli, troisième salle de la Grande Grotte, cl. de l'auteur.

Fig. 22 : *La fontaine du satyre et de la nymphe endormie*, xylographie tirée de F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, 1499, p. 73, cl. de l'auteur.

Fig. 23 : Grande Grotte de Boboli : l'oculus surmontant la première salle, vu à travers l'arcade de la façade, cl. de l'auteur.

Fig. 24 : Vue générale de l'Isolotto dans le jardin de Boboli, cl. de l'auteur.

Du *Songe de Poliphile* à la Grande Grotte de Boboli : la dualité dramatique du paysage

RÉSUMÉ

La Grande Grotte du jardin Boboli à Florence (Italie) fut aménagée entre 1583 et 1593 sous la direction de l'architecte et ingénieur Bernardo Buontalenti pour le compte du grand-duc de Toscane François I[er] de Médicis. L'étude propose une nouvelle interprétation iconographique de cet ensemble, en le confrontant avec le modèle poétique de l'*Hypnerotomachia Poliphili* ou *Songe de Poliphile* de Francesco Colonna (1499), fondé sur la succession narrative de deux catégories opposées de paysage. Dans la première salle de la grotte, les sculptures de Pietro di Tommaso Mati et les fresques de Bernardino Barbatelli dit Poccetti créent une atmosphère arcadienne et ambiguë qui s'apparente à celle du lieu d'effroi (*locus horridus*) dérivé de la poésie classique et doit susciter une terreur ludique chez le spectateur. Le groupe sculpté de Vincenzo de' Rossi, *Pâris ravissant Hélène*, met en scène la violence du désir charnel. La troisième salle représente le jardin de Vénus, incarnée par la statue de Giambologna, et permet au visiteur de contempler la beauté parfaite. Le parcours de la grotte offrirait ainsi une sorte d'initiation à l'amour dans une perspective platonisante, selon un esprit très proche du roman de Colonna.

ABSTRACT

The *Grotta Grande* in the Boboli garden at Florence (Italy) was designed from 1583 to 1593, under the direction of the architect and engineer Bernardo Buontalenti, for the grand-duke of Tuscany Francesco I de' Medici. The study offers a new iconographic interpretation through a comparison with the aesthetic model of the *Hypnerotomachia Poliphili* by Francesco Colonna (1499), which is based on the narrative sequence of two opposite categories of landscape. In the first room of the grotto, the sculptures by Pietro di Tommaso Mati and the frescoes of Bernardino Barbatelli said Poccetti, create an Arcadian and ambiguous atmosphere, connected to the place of fright (*locus horridus*) derived from classical poetry, and this setting is supposed to give a joking terror to the audience. The group sculpted by Vincenzo de' Rossi, *Paris and Helen*, shows the violence of carnal desire. The third room represents the garden of Venus, who is incarnated by the statue of Giambologna, and enables the visitor to contemplate perfect beauty. The itinerary of the grotto would therefore provide a kind of initiation to love, according to the platonic tradition, with a spirit very close to the novel by Colonna.

Polia, Revue de l'art des jardins, n° 2, automne 2004, p. 7-26.